



Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

25 | Printemps 2005
CRITIQUE D'ART 25

Au seuil de l'“enfer esthétique”

Tania Vladova



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1584>

DOI : 10.4000/critiquedart.1584

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2005

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Tania Vladova, « Au seuil de l'“enfer esthétique” », *Critique d'art* [En ligne], 25 | Printemps 2005, mis en ligne le 21 février 2012, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1584> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1584

Ce document a été généré automatiquement le 24 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Au seuil de l'“enfer esthétique”

Tania Vladova

RÉFÉRENCE

Fiedler, Konrad. *Aphorismes*, Paris : Images modernes, 2004

Galard, Jean. *La Beauté à outrance : réflexions sur l'abus esthétique*, Arles : Actes sud, 2004

Rosenkranz, Karl. *Esthétique du laid*, Paris : Circé, 2004

- 1 Les images qui surexposent la violence sont aujourd'hui au centre d'une querelle. Quelle est la bonne distance pour regarder, contempler ou observer l'horreur ? Et qu'advient-il de l'esthétisme et de la beauté lorsqu'il s'agit de montrer l'inimaginable ? Que donne à voir le choc entre l'authenticité du témoignage et l'intervention artistique ?
- 2 En 1853, l'élève de Hegel, Karl Rosenkranz, écrivait une *Esthétique du laid*. Dans la préface à l'édition française, le projet de théoriser ce que l'auteur appelle dans son introduction l'“enfer esthétique” est tour à tour qualifié de “semblant de phénoménologie de la laideur” (p.11) et de “métaphysique du beau” (p.14). Il s'agit en réalité d'un enfer esthétique auquel le philosophe ne manque pas de succomber. Et ce pour deux raisons : parce qu'il n'arrive pas à dominer, et pour cause, l'enjeu initial qui est de distinguer le mal du laid. Et parce que le concept du laid lui sert à faire plutôt une hypostase du beau, idéal dont une esthétique de la réception peine à se débarrasser au XIXe siècle. Premier projet qui tente d'établir une théorie autonome de la laideur, la parution tardive de la traduction française ne peut qu'être déplorée. Un excès descriptif et des exemples trop hétérogènes ont souvent été reprochés à l'auteur. Néanmoins, le livre de Rosenkranz, après notamment Lessing et Herder, aborde une question qui, depuis quelques décennies, ne fait que gagner en importance. Il s'agit des limites du (re)présentable, de la laideur autorisée (par qui ?) en art. Le XVIIIe siècle avait indiqué la mesure au-delà de laquelle le laid devenait insupportable : le dégoût. Dans sa préface, Gérard Raulet accuse Rosenkranz de contourner le *pathos* —opérateur qui permet de passer d'un régime rhétorique à un régime esthétique— pour le transformer en *pathologie*. Qu'est donc devenu aujourd'hui le rapport à l'image du “beau manqué” ?

- 3 Entre le témoignage et le document, entre l'attention et l'intention esthétiques, *La Beauté à outrance* de J. Galard décline et interroge les prises de vues que nous faisons de —et les regards que nous portons sur— notre brutalité actuelle. Aversion ou caricature de la violence ? Rosenkranz assignait deux limites à la laideur : la beauté et le comique. Aujourd'hui, il s'agit de pouvoir déterminer la distance éthique et esthétique entre spectateur et image et entre image et spectateur. Il faudrait en outre se demander si les images mêmes déterminent cet “écart”. Le statut de la photographie et du reportage en direct pose des problèmes que *La Beauté à outrance* développe finement. Le constat suivant s'impose alors : au lieu d'apporter des preuves sur la véracité de leur témoignage, les images prises sur le vif “impressionnent”. Elles ne sont pas individualisées, elles ne nous apprennent même pas des choses que nous ignorons, elles sont tout simplement “intéressantes”. C'est une des raisons, dit Galard, pour lesquelles elles nous reviennent “en boucle”. Le semblant d'authenticité est de mise. L'effet de masse aussi. Ni pathos, ni pathologie, mais un effet de saturation, mise en scène documentaire qui prétend exposer à la fois l'objet visé et ses propres mécanismes de prise de vue. L'abus esthétique obnubile la réalité, il opère un “escamotage” (*Wegkünsteln*), pour le dire avec le mot de Rosenkranz. Mais quelle est la mesure de cet abus et quelle est la norme en vigueur pour la relation esthétique ? Bannir les connotations plaisantes pour se demander si la relation esthétique donne un accès actif à la compréhension de la réalité ou si elle déréalise toute chose jusqu'à l'anesthésie, telle est la proposition de Galard (p.34). Est-ce le minimum d'intervention artistique qui, seul, garantit l'authenticité du témoignage, comme l'avancait S. Sontag dans *Devant la douleur des autres* ? Ou bien, seul un travail artistique poussé à bout, “visant à la lucidité et à la justesse” (Galard, p. 152), tel que l'envisageait K. Fiedler, est-il capable de parvenir à la clarté ? Le mot de Fiedler résonne dans le texte de Galard, même si la référence n'y est pas.
- 4 Fiedler (1841-1895) attribue l'accès actif à la compréhension de la réalité à un travail de construction, de production. Cette tâche est accomplie par l'activité artistique. Les *Aphorismes* s'appliquent, dans une veine néo-kantienne dont la préface de Danièle Cohn expose avec science et finesse les tenants et aboutissants, à remettre en cause un certain nombre d'idées reçues, forgées par une tradition esthétique écartelée entre deux positions : « Ou imitation de la nature ou peinture d'idée, tel est le dilemme ; la justesse est ailleurs et l'obtiendra celui qui trouvera une troisième voie [...] » (§150). La justesse ne consiste pas à nier le plaisir esthétique, mais à ne pas assujettir l'art au beau ; elle ne réfute pas l'existence de sentiments esthétiques, mais évite de les confondre avec ce qui est essentiel à la compréhension de l'art. Au lieu de partir d'une théorie de la réception, d'une conception de la peinture comme imitation suscitant des “fantômes de passions” (Abbé Du Bos), Fiedler appréhende l'art comme un besoin de l'homme, mise en marche et développement d'une activité, acquisition par l'artiste d'une connaissance intuitive, passage “de la perception visuelle à l'expression visible”¹. A partir du travail de l'artiste et d'une attention portée à la genèse même des œuvres, Fiedler cherche à élaborer une pensée qui, sans faire système, tend à délester l'art plastique du poids du beau et érige avec véhémence une compréhension des œuvres, possible « quand l'écriture figurative de l'art nous communique une réflexion, une connaissance limpides [...] » (§27). La dimension esthétique y est, mais elle apparaît comme secondaire par rapport au travail cognitif que seul l'artiste est capable de mener à bout. Le critique d'art ne peut qu'essayer de suivre l'artiste dans sa démarche. Ne plus penser le monde comme une donnée, mais y voir une réalité fabriquée grâce à une démarche active de production du “visible”, cet

acquis de la pensée fiedlerienne vaut également pour la surexploitation actuelle du reportage sur le vif.

NOTES

1. Fiedler, Konrad. *Sur l'origine de l'activité artistique*, Paris : Ed. Rue d'Ulm/Presses de l'Ecole normale supérieure, 2003, (Aesthetica), p. 86